Pier Vincenzo Mengaldo

La «Felicità familiare» di Tolstoj

Io mi devo prima di tutto scusare. Decifro a stento l'alfabeto cirillico e saprò al massimo una ventina di parole di russo. Come scusante posso addurre appena il fatto che per me la letteratura russa dell'Ottocento è la più grande della modernità, o detto altrimenti quella in cui più mi sento, curiosamente se volete, a casa mia. E certo quella letteratura è la letteratura in cui più e meglio si fondono essere e dover essere, realismo e utopia.

La *Felicità familiare* è stata scritta e pubblicata da Tolstoj nel 1859, quando aveva 31 anni, ma già alle spalle, per non dir altro, i grandi *Racconti di Sebastopoli* e anche il lavoro ai *Cosacchi.* L'opera è stata tradotta più volte in Italia, anche di recente, una delle prime dal poeta espressionista Clemente Rèbora: versione ristampata di recente da SE, ma che sconsiglio per la sua tensione linguistica e il suo preziosismo, alquanto procurati e credo incompatibili con l'originale. Quanto ai critici che ho potuto vedere, tutti tendono a dare al romanzo poca importanza: così Mirskij nella sua eccellente *Storia della letteratura russa*, Bachtin, Nabokov, e Steiner nella sua monografia addirittura non ne parla; un'eccezione è Ejchenbaum, che ha dedicato alla *Felicità familiare* un saggio molto impegnato, ma anch'esso riduttivo. Lo stesso Tolstoj ne dava a caldo giudizi impietosi, «una porcheria» o un'ancor più vibrata metafora stercoraria, o più distesamente: «sembra un tale vergognoso errore che non riesco a riavermi dalla vergogna e mi sembra che non scriverò mai più» (e del resto a suo tempo lo scrittore giudicò la sublime *Anna Karenina* «quello schifo di romanzo»); d'altra parte sappiamo che l'opera ebbe scarso successo. Contro tante autorità convergenti io però mi permetto di dire subito che la *Felicità familiare* a mio avviso è un'opera molto notevole, probabilmente un capolavoro.

Intanto la sua struttura enunciativa e narrativa è del più grande interesse; e voglio dire subito che per le singole notazioni ha misteriosamente vari punti di contatto col diario, più tardo, di Sof'ja Bers, la moglie di Tolstoj. Accenno appena alla questione se la *Felicità familiare* sia un romanzo breve, come viene generalmente considerato, o piuttosto un racconto lungo, a cui porterebbero la linearità e la mancanza di complessità della storia e il fatto che questa sia impostata su due soli personaggi, con un terzo puramente ausiliario e i pochi altri mere apparizioni; nonché la struttura a narrazione interna, e al femminile, su cui mi fermerò subito. Ma forse la questione non è così rilevante, e per risolverla bisognerebbe essere Lukács, la cui leggenda narra che spiegò a cinque scrittori russi in gara che non si poteva ricavare un racconto, come loro avevano fatto, da un breve fatto di cronaca, ma solo un aneddoto alla Kleist.

Molto più importa che siamo di fronte a un autore maschile ma con una narratrice interna donna. Fra i "classici", o gli autori anteriori a Tolstoj, la cosa mi sembra piuttosto rara: posso citare (ma certo voi integrerete) la *Madre Coraggio* di Grimmelshausen, e la *Fanny Hill* di Cleland (che cito tanto più volentieri perché se ne è occupata a fondo Enrica Villari), questa certo dipendente da *Moll Flanders* e *Lady Roxana* di Defoe, nel quale peraltro sono narratori interni anche Robinson e il Capitano Singleton. Lo schema mi pare più frequente dopo Tolstoj: così ad esempio più volte in Maupassant, anche in forma epistolare, nel racconto *Gli amici degli amici* di James, più volte anche in Carver, compreso il suo racconto più famoso, *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore*, o ancora più vicino a noi *Terraferma* di Markus Werner (e qui rendo omaggio ad Andreina Lavagetto che l'ha tradotto). Verrebbe da citare anche *Fräulein Else* di Schnitzler, che però è un monologo e d'altra parte è circondata da molti racconti schnitzleriani con narratore interno maschile, *La danzatrice greca*, *La fidanzata*, *Il mio amico Ypsilon*, *Il figlio* ecc. Dalla mia parzialissima esemplificazione verrebbe da concludere che in età recente lo schema in questione, oltre a essere più frequente, abiti piuttosto racconti che romanzi, ma non insisto.

Questa struttura con personaggio-narratore al femminile ha comunque effetti notabili sul testo. Intanto ci si può chiedere se Tolstoj non l'abbia scelta, col suo andamento in ultima analisi diaristico, proprio per una conferma al femminile di quanto egli

sosteneva in quegli anni in forma diaristica o epistolare (ci torneremo). E certo a questa conferma femminile o per via femminile delle teorie su amore e matrimonio Tolstoj doveva tenere molto, se ha rinunciato all'impatto pedagogico che poteva venire da un narratore onnisciente, identificabile con lui stesso. Ma ecco un'altra conseguenza notabile: della protagonista narrante, e appunto perché è lei a narrare, sappiamo appena che viene considerata «bella», ma niente del suo aspetto, neppure se è bionda o bruna, ci vien detto (e si osservi che a un certo punto Maša sembra notare nel suo partner «assoluta indifferenza e [...] in qualche modo disprezzo» per il suo «aspetto esteriore»). Ciò contribuisce senz'altro, mi pare, al forte processo di interiorizzazione che Tolstoj imprime al suo problema e al suo racconto, anzitutto attraverso la "voce" femminile. E però la narrazione lineare, autoriflessiva e in un certo senso didattica del libro attenua ma non impedisce quelle variazioni espressive o circostanziali sui nome propri che sono caratteristiche della grande letteratura russa. Qui Maša è sempre chiamata così, con questo diminutivo familiare, dal protagonista maschile – e come è giusto perché la conosce e frequenta da quando era bambina, fuorché col nome di battesimo più patronimico, *Mar'ja Alexandrovna* due sole volte di cui una a correggere il precedente «Maš...» in un momento di scherzo; *Màšećka*, vezzeggiativo del diminutivo, una volta, come opportuno, dalla governante, e una volta *Marie* da una cugina del bel mondo pietroburghese. Mi permetto di rimandare, sulla base dello stesso nome, alle *Tre sorelle* di Cechov, o ancor più a *Guerra e pace*, dove la principessina Mar'ja è chiamata più formalmente *Marie* ma anche più affettivamente *Maša* dal fratello principe Andrej nel commiato di questi per la guerra, ed è chiamata *Maša* dalla futura cognata Natascia solo e appunto nel momento in cui questa realizza che sono diventate veramente amiche.

Ho parlato di sviluppo lineare della storia, ma occorre precisare. La *Felicità familiare* è divisa esplicitamente in due parti di durata quasi identica, ma costruite in modo che la prima si sviluppa a crescendo o *climax*, culminante nel finale, la seconda a decrescendo o *anticlimax.* E non solo, ma questo schema rovesciato ma progressivo è poi raccolto e complicato da uno schema ciclico, dato che la seconda parte vede il ritorno, e la conclusione, in quella campagna in cui si svolge il più della prima, la campagna in cui è sempre vissuta Maša prima del matrimonio, il che

nei pressi della conclusione pacificante scatena in lei sentimenti acuti e accorati. E come la prima parte è scandita da due splendidi "notturni", il cui potere analogico e suggestivo è sottolineato da un lato dall'allusione all'imperativo kantiano («il cielo stellato era come calato sopra di noi»), ma dall'altro dalla notazione erotica (edifici stradine e alberi sono «percorsi da fremiti»): così nel finale si delinea un altro notturno, anche qui col canto dell'usignolo ed altri ritorni. E come la prima volta che Sergèj Michàjlič la spinge a suonare, Maša suona la *Sonata quasi una fantasia* di Beethoven, così farà anche al suo ritorno.

Qualcosa ora su altri aspetti della tecnica di Tolstoj in questo libro. Intanto le prolessi. Per esempio. Prima della sua morte la madre di Maša «avrebbe voluto trasferirsi in città per presentarmi in società», e poi la governante Katja pensa di condurla all'estero (e questo cenno ritorna altre due volte): cioè le due cose che più tardi Maša otterrà dal marito. Più avanti Sergèj Michàjlič, per illustrare la sua impossibilità di sposarsi fa l'ipotesi di farlo, «per un qualche caso sfortunato», proprio con Maša, con la precisazione «Non vi sto mica facendo una proposta» (il che, oltre al matrimonio successivo, più precisamente rimanda alla scena in cui egli discorre l'ipotesi che un A sposi un B ecc.: che vedremo); e ricordo anche la battuta della governante: «Sareste un marito perfetto». Quanto alle vecchie parole scherzose del padre di Maša evocate da Sergèj Michàjlič a un certo punto, «Sposa la mia Maša!», si tratta evidentemente di una prolessi nella *fabula*, ma non nella storia. Come e ancor più dei *Leitmotive* di cui ora toccherò, queste prolessi segnalano lo sviluppo inarrestabile e quasi fatale della vicenda.

Si sa che i grandi russi, e io direi soprattutto Tolstoj stesso e Čechov, sono maestri nell'uso del *Leitmotiv*, consegnandolo al Novecento (in particolare a Th. Mann). Tralascio qui i casi minori, che comunque confermano la struttura del libro come una struttura, si direbbe in architettura, modulare: come ad esempio l'abitudine di Serghèj Michàjlič di appoggiare la testa sulla mano; e segnalo senz'altro il motivo ricorrente principale, quello dello sguardo, che per il personaggio maschile è anche caratterizzato volentieri da aggettivi ricorrenti (soprattutto «attento», se la traduzione non mente). I due personaggi, ma specialmente lui lei, si osservano, o qualche volta evitano di osservarsi, insistentemente e dal principio alla fine dell'opera. In altre parole, con vari sentimenti ma sempre si scrutano e si studiano. Ciò sembra essere, e lo

è, in contrasto – voglio sottolineare subito questo punto – con la naturalezza e l'abbandono di una storia d'amore. Ma comunque in tutto Tolstoj prolessi e motivi ricorrenti hanno sempre un'enorme importanza: mi permetto di rinviare per rapidità nientemeno che ad *Anna Karenina*, col guardalinea morto sotto il treno che evidentemente annuncia la fine di Anna, e il sogno insistente in lei del *mujik* inquietante. Ma tornando a Maša e a Sergèj Michàjlič, il fatto è che tutti e due – ma specialmente lui – scrutano nell'altro la diversità da sé: in lei un'aspirazione incondizionata e tutta soggettiva alla felicità («Mi sembrava molto semplice e chiaro che si dovesse vivere per essere felici», già all'inizio, ecc.); in lui quella a una vita affettivamente appagante ma tranquilla e tranquillamente inserita nell'amore per gli altri, evidentemente in contrasto fin dall'inizio l'una con l'altra. Più precisamente in lui il continuo guardarla è anche un'espressione della volontà di controllo e di dominio: del resto le ultime parole della narratrice stessa alla fine della prima parte, dopo il matrimonio, suonano: «Sentii di essere tutta sua, e di essere felice del suo potere su di me». In generale siamo entro lo schema additato da una protofemminista come Simone de Beauvoir (*Le deuxième sexe*), secondo cui in amore l'uomo continua a esercitare la propria sovranità, mentre la donna aspira ad abbandonarsi; e, più significativamente, siamo vicini alle riflessioni del protagonista Mr. Knightey in *Emma* (1816) della Austen, la quale pur da una società peculiare fa testo in fatto di amori e matrimoni borghesi nell'800:

> spesso era stata [Emma] negligente o riottosa, non tenendo conto del suo consiglio, o anche opponendovisi deliberatamente ecc., ma pure, per legame e abitudine di famiglia, e per la virtù del suo animo eletto, egli l'aveva amata, e aveva vigilato su di lei fin da quand'era ragazza, con uno sforzo per migliorarla, e un'ansia perché agisse bene, quali nessun altra persona aveva condiviso

(e analogamente in altri luoghi, mentre il personaggio di Knightley è tracciato in modo non dissimile da quello di Serghèj Michàjlič per età, posizione, rifiuto iniziale del matrimonio come del resto Emma stessa). E tornando al punto è una dialettica, diciamo così, che certo dipende dalla "tesi" che Tolstoj sta illustrando, ma va ben oltre, facendo onore al suo acume psicologico. Dirà nella seconda parte il personaggio maschile: «Uno scontro di grandezza d'animo. Che altro può mai dare la felicità familiare?» (unico pun-

to, fra parentesi, dove compare l'espressione da cui il titolo). Altro cercheremo di vedere.

Ma frattanto va ricordato che dalla *Felicità familiare* alla *Sonata a Kreutzer* si dipana insistentemente quel tema dell'amore risolto o no nel matrimonio che, con un più o un meno di ideologia, è sempre stato fondamentale in Tolstoj, e capace di raccogliere entro di sé molti sottotemi. Basti pensare al finale di *Guerra e pace* – dove fra parentesi il grande realismo dello scrittore gli fa descrivere la dolce e snella Natascia come una donna ingrassata e un po' trasandata – e naturalmente ad *Anna Karenina*, dove le due coppie protagoniste, Anna-Vronskij e Kitty-Levin, si oppongono precisamente sul punto del matrimonio e dintorni (ed è bene ricordare che la parte di Levin è stata molto dilatata nell'elaborazione del romanzo, certo anche per ispessirla come contrapposto all'altra). I titolari di questi matrimoni felici, Pierre Bezuchov e Levin (ma nel primo, secondo un'altra grande acutezza dello scrittore, con un residuo di inquietudine), sono sempre stati considerati a ragione un po' delle controfigure di Tolstoj stesso. (Turgénev però definì Levin un «egoista fino al midollo»). In entrambi i romanzi, come altrove, il tema del raggiunto matrimonio si intreccia poi con quello del romanzo di formazione. Il che vale molto meno per la *Felicità familiare*, che si svolge per Maša nello spazio ristretto di soli quattro anni di piena gioventù, ed ha comunque un andamento più segnatamente dimostrativo. Se si vuole un'etichetta, allora bisognerà dire che il nostro romanzo o racconto si pone all'incrocio fra idillio tormentato fino alla disillusione e romanzo pedagogico (*Erziehungsroman*) o se si preferisce romanzo a tesi («Io non posso scrivere senza un pensiero» annotava Tolstoj nel suo Diario nel '57). E a proposito dell'idillio viene proprio da rammentare le straordinarie parole di Marx:

> Così la farfalla notturna, quando il sole universale è tramontato, vola verso la luce di lampada del privato.

Gli anni che fanno capo al '59 sono per Tolstoj anni di meditazione ossessiva sulla questione dell'amore e del matrimonio, come ci testimoniano il suo Diario e una serie di lettere (ricordo in particolare quelle alla prozia Alexsandra Andréievna [Alexandrine] Tolstàja, su cui si esprimerà così: «Chi cerca la mia autobiografia legga [queste] lettere. Tutto ciò che è possibile esprimere con pa-

role intorno alla propria anima, io l'ho confessato a quella donna»). Tolstoj vuole sposarsi a tutti i costi (nel Diario, il primo giorno del '59: «Bisogna che mi sposi: quest'anno o mai più»), e fra parentesi lo spinge in tal senso anche Turgénev: ma ogni tentativo va, sintomaticamente, fallito, e comunque non si tratta di sposarsi necessariamente per amore, perché «l'amore consiste nel desiderio di dimenticarsi», ed è comunque immaginario, un inganno; la vera felicità sta nel rendere il più possibile felici i propri contadini e in genere gli altri (lettera del maggio '59 ad Alexandrine: «bisogna vivere per gli altri se si vuole essere felici eternamente») e nel contentarsi di un matrimonio tiepido («il piacere d'un tranquillo amore») senza «passi falsi» ecc. Il tutto non impedì però all'ardente Conte di coltivare fra l'altro una appassionata relazione con una contadina sposata. Tutti gli spunti citati o simili tornano nella *Felicità familiare*, in bocca però di Sergèj Michàjlič: da un lato la critica all'amore come concepito in genere in un celebre passo dell'opera: «questo [l'amore] sarà sempre menzogna», inganno e autoinganno, ecc.; dall'altro la propria realizzazione vista in un matrimonio tranquillo e diciamo pure convenzionale e nella dedizione agli "altri", prima di tutto i contadini o *mujikì*. E anche quest'ultimo motivo è curioso, o meglio già si rivela come un pensiero fisso del Conte, se si tiene conto che tre anni prima Tolstoj aveva tentato un'emancipazione dei propri contadini, che costoro avevano rifiutato per ottusità, malizia. tradizionalismo ecc., e il tutto era stato puntualmente e immediatamente registrato da lui nel racconto *La giornata di un possidente* (chiamato Nechljùdov come poi anche nel racconto *Lucerna* e per il protagonista di *Resurrezione*: il "possidente" è convinto: «devo dare il bene per essere felice» ecc.).

Tornando al tema dell'amore, Tolstoj si schiera dunque, e non solo in quel passo, contro Georges Sand e la pubblicistica russa "democratica" di quel tempo che difendeva la parità di diritti fra uomo e donna, e si pone invece sulla scia di Proudhon e Michelet, entrambi allora accolti in Russia (e il secondo sarà citato, si può notare, in *Padri e figli* di Turgénev), secondo i quali la donna deve trovare il proprio compimento nel matrimonio come donna di casa, senza *faux pas* ("falsi passi"), e il marito deve *educare* la moglie. Dunque l'amore deve sfociare obbligatoriamente nel matrimonio, e un matrimonio strettamente patriarcale. Che tutto questo poi avvenga nella *Felicità familiare*, è da vedere. Bisogna

anche tener presente che lo scrittore più celebre in quegli anni in Russia era appunto Turgénev, con cui Tolstoj ha sempre avuto rapporti alterni. Tipica di Turgénev è la rappresentazione elegiaca o tragica dell'amore infelice e che non sfocia affatto nel matrimonio: fra le sue opere anteriori alla *Felicità familiare* si dovranno citare soprattutto a questo proposito il romanzo *Un nido di nobili* e il racconto *Asja*. Si potrà dunque accogliere, ma magari con un po' di prudenza, la tesi secondo cui la *Felicità familiare* è *anche* una risposta a Turgénev. Con un po' di prudenza, perché in queste e nelle successive opere (tra cui il magnifico racconto *Primo amore*) l'amore non sfocia nel matrimonio non per volontà dei singoli, ma a causa delle costrizioni sociali o del caso.

Ora, a favore di chi non ha letto il libro e scusandomi con chi l'ha letto, procederò a un suo riassunto sintetico, in cui interpolerò citazioni e considerazioni mie. Maša, orfana diciassettenne, riceve più volte la visita del suo tutore e vecchio amico del padre Sergèi Michàjlič, e presto se ne innamora, individuando in questo la felicità personale a cui aspira, ma non senza comprendere le controindicazioni del caso, come – di fronte al suo rifiuto della civetteria – l'adozione della «civetteria della semplicità» ma «in un'epoca in cui non potevo essere semplice» (fine sviluppo di come Tolstoj in un precedente racconto aveva più schematicamente distinto una civetteria intelligente e una stupida); e alla civetteria della semplicità di Maša tien preciso bordone la «simulazione di semplicità» di Sergèj Michàjlič; qui si lega la coscienza da parte di lei di non poter procedere senza *inganno*, motivo che sarà ripreso, come già accennato, da lui. Mi fermo un attimo per osservare due cose: la prima è che a differenza di altre situazioni analoghe in genere e in Tolstoj stesso, l'incontro amoroso avviene senza *corteggiamento*, ma in forma fascinosamente sotterranea o subacquea. Il secondo rilievo è che la vicenda è scandita da begli intermezzi di natura, ora amichevole ora estranea agli uomini, i due notturni e una scena di raccolta delle ciliegie, anche sottilmente erotica. Certo queste scene hanno anzitutto il valore di accompagnamento o contrappunto, proprio in senso musicale, della vicenda amorosa o addirittura di sue analogie; ma non è escluso che esse indichino anche un'opposizione natura/società che è certamente nelle corde del personaggio maschile: non per nulla è dentro la natura che Sergèj Michàjlič una volta si abbandona, fino a evocare in quell'unico caso, credendo di non essere udito,

il nome di Maša. E quanto a lui, noi capiamo che la sua delicata attrazione si trasforma pure in amore, ma egli sembra continuare il suo ruolo fin dall'inizio pedagogico e si difende dal sentimento sia dichiarando che l'amore è menzogna (come abbiamo visto) sia dicendosi, a 36 anni, vecchio per il matrimonio, e questo proprio facendo l'esempio immaginario di un suo matrimonio con Maša: l'unica vera felicità è per lui, tolstoianamente, vivere per gli altri. Naturalmente questa dichiarazione non va affatto presa alla lettera, neppure nel senso che gli anni di distacco sono 19, ma come copertura di un possibile impegno verso *quella persona*, complicata, romantica, inquieta e fervida, che può sfuggire alla sua pianificazione della vita: insomma lui è un individuo *formato* e in certo senso immobile, lei è in formazione e mobile (e d'altra parte la narratrice stessa ci dice a un certo momento che lui conosce sì le sue fattezze, ma non la sua anima). S'arriva così alla scena madre. Sergèj Michàjlič, rispondendo a una appassionata richiesta di lei, costruisce i seguenti aneddoti o *exempla*: A «vecchio e finito» ama B, giovane, ma se ne distacca «per paura che si potessero guastare i loro antichi rapporti di amicizia» (e dicendo questo «come con noncuranza, si mise a strofinarsi gli occhi con la mano per poi coprirli», magnifico "dettaglio superfluo" in cui i grandi russi dell'800 erano specialisti); e poi ancora «Voi siete giovane... io non lo sono: Giocate pure, solo non con me» ecc., e alla precisa richiesta di lei se l'amava non risponde, ma aggiunge: «era tutto finito, e si separarono... da amici». Poi sempre su domanda di lei costruisce un secondo aneddoto, col «volto stravolto» e «guardandola dritta in viso» e poi «con un sorriso malato, penoso»: A è follemente innamorato di lei e glielo dice; ma lei «si limita a ridere. Per lei si era trattato di uno scherzo, mentre per lui era una questione di tutta una vita»; oppure: «lei ebbe pietà di lui e accettò di sposarlo, ma fu un doppio inganno». A questo punto si inserisce non per chiedere ma per affermare Maša; leggiamo:

> «Questa è una brutta cosa!» quasi gridai [...] «Perché?» dissi [...] / Ma egli non mi lasciò andare. La sua testa era appoggiata sulle mie ginocchia, le sue labbra mi baciavano le mani che ancora tremavano, e le sue lacrime le innumidivano. / «Dio mio, se avessi saputo» disse. /«Perché? Perché?» continuavo a ripetere, ma nella mia anima c'era la felicità, una felicità che se ne è andata per sempre, e che non farà più ritorno.

(notate che la frase finale è una prolessi di quanto si dirà nella II parte). Delle pagine che seguono a chiusura della I parte citerò solo una affermazione radicale di Maša, ben consona al suo carattere: «Perché fare dei ragionamenti!... Non serve mai». Mi viene in mente l'uscita del grande pittore Degas quando, ospite di amici fervidamente illuministi che lo rimproveravano di corteggiare punti di vista irrazionalistici dicendogli: «ma allora, a cosa serve la ragione»; replicò: «la ragione serve per prendere l'omnibus». Poco più avanti Maša spera e teme nello stesso tempo di diventare col matrimonio «estranea a se stessa», e sente fredda e lontana la cerimonia, col suo formalismo tradizionale («qualcosa di usuale stava avvenendo al di sopra di me»), il bacio matrimoniale le appare «estraneo al nostro sentimento». Poi, tutto si scioglie felicemente.

La seconda parte del libro è dedicata allo sgretolarsi dell'amore fra i due. Dapprima i coniugi vivono in campagna, presso la madre di lui, ma Maša comincia ad annoiarsi e a sentire fino alla sofferenza il venir meno della pienezza della vita (cito qualche passo significativo: «cominciavo a sentirmi sola, cominciavo a sentire che la vita si ripeteva», «il mio amore s'era fermato, e non cresceva più», «Volevo che qualcosa si movesse, e non il quieto scorrere della vita», «Non voglio giocare alla vita, voglio vivere», la «quieta, moderata tenerezza» che è un limite della tenerezza ecc.). È molto interessante che Maša colleghi il suo disagio all'azione del tempo: «E intanto il tempo scorreva», «il tempo che passa attraverso di me» ecc.: ciò sembra confermare da un'angolatura speciale la tesi di Nabokov secondo cui, nel massimo poeta del tempo, «ciò che veramente affascina» il lettore è la sua capacità di «dotare la propria narrativa di valori temporali che corrispondono esattamente al nostro senso del tempo» – o: «È l'unico scrittore che io conosca il cui orologio è sincronizzato sugli innumerevoli orologi dei suoi lettori». Da parte sua Lukács ha affermato del romanzo moderno in genere: «La maggiore discrepanza tra idea e realtà è introdotta dal tempo: dallo scorrere del tempo come durata ecc.».

Comunque il marito comprende, anche servendosi acutamente di due versi di Lermontov: «[...] ed egli folle invoca la tempesta, / quasi nelle tempeste fosse pace». I due si trasferiscono dunque a Pietroburgo, dove Maša comincia a fare vita mondana, contenta del suo grande successo, di «essere il centro attorno al quale si muoveva ogni cosa», ma è proprio qui che si scatena il primo vero

scontro col marito, che detesta quella società («quella sporcizia, nell'ozio, nello sfarzo di una società stupida») e quei «falsi rapporti» che rovinano i loro rapporti veri; Maša realizza allora che egli esercita *il potere d'un marito* (v. sopra), che mai Sergèj l'ha guardata con tanta freddezza, e in una discussione fra i due egli afferma senz'altro: «tra noi due è tutto finito» (e lei: «Lo temevo e lo detestavo in quel momento», «un vero abisso s'era spalancato tra noi» ecc.). Tra loro si stabiliscono tutt'al più «buoni rapporti amichevoli», ma diversissimi da prima, e lei è come «rimasta da sola con se stessa», è scomparso «l'influsso morale» di lui, che la «soffoca», poi qualcosa si rompe del tutto: «in una parola, si trattava di mio marito e nulla più» e però il marito-pedagogo le appare come uno che «aveva sempre bisogno di starsene come un semidio su un piedistallo» e addirittura «Il suo volto improvvisamente mi sembrò vecchio e sgradevole». Poi durante una vacanza in Germania lei sfiora, solo sfiora, il famoso "passo falso", ma ne è sconvolta. Per tre anni dura questa vita, «come se tra noi ci fosse un'offesa non perdonata», e con lui che si rifiuta di darle tutto se stesso; nel frattempo nasce un bambino. In colpa, mentre è nato un secondo figlio, la moglie chiede a Sergèj di tornare in campagna, la propria vecchia campagna questa volta, che le scatena però «vecchie e dimenticate visioni giovanili», le ricorda intensamente i sogni di fanciulla «che erano come dimenticati là dentro» (bellissimo, e ulteriore esplicitazione della forza assorbente e simbolica della natura o ambiente), ma «l'antica pienezza di vita» è lontana e il passato non può aver ritorno. Il tutto confluisce nel magnifico dialogo finale fra i due: lei continua a rivendicare la sua ricerca della felicità e il desiderio di «rimediare al passato», anche se una voce interna le dice che «È finito, è finito il nostro amore d'un tempo»; lui lo ammette da parte sua, ma il suo è ormai un amore diverso, «È rimasto l'amore ma non quello», perché «Ogni età ha il suo tipo d'amore» e «quel che è passato ormai non farà più ritorno, non tornerà mai più», e «Non tenteremo di ripetere la vita» ecc. (anche qui, fra parentesi, appare di nuovo la nozione disgregatrice del *tempo*): e ora Maša comprende con chiarezza tutto ciò: mediata dall'apparizione gioiosa del bambino più piccolo, la riflessione finale della narratrice è questa:

> Da quel giorno ebbe termine il mio romanzo con mio marito; il vecchio sentimento divenne un caro, irrecuperabile ricordo, e un nuovo sentimento d'amore

per i figli e per il padre dei miei figli diede inizio ad un'altra vita, felice in modo ormai assolutamente diverso, nella quale ancora io vivo nel momento presente…

Purtroppo questo racconto non mi sembra affatto di facile interpretazione. Il lettore avverte subito, credo, che si tratta di un'opera di eccezionale acutezza psicologica, che risplende soprattutto nei bellissimi dialoghi, che sono la sostanza del libro, fra Maša e Sergèj, quasi sempre tesi e per così dire dialettici. Tolstoj, come gli avviene spesso, scinde se stesso e per dirlo meglio già, scinde se stesso nel moralista autobiografico e nel libero artista. Azzardando un po', si può dire che la cifra fondamentale ne è press'a poco questa. I due per lo più fanno, e soprattutto dicono, il contrario di ciò che in quel momento dovrebbero dire e fare. Quando qualcuno, in questo caso Maša che spezza col suo intervento passionale le elucubrazioni di lui, rompe tutto questo andamento, noi lo sentiamo come un benefico flusso d'aria. La costante accennata è viceversa rappresentata tipicamente dalla citata contro-dichiarazione di Sergèj.

A mio parere quanto accennato vale però ancor di più per la stessa Maša. E questo, specie da un certo punto in poi, per una buona ragione: che la ragazza aspira ad essere pienamente se stessa correndo incontro alla vita, ma nello stesso tempo ad essere come lui la vuole, ciò che più avanti sentirà come perdita della libertà. Ho già accennato che il termine di «inganno» compare spesso nelle sue riflessioni. In parte almeno, dunque, il punto di vista, o meglio la modalità dell'incontro amoroso può essere quello della verità ma è anche quello dell'autoinganno. Si può girare al caso quello che Tolstoj aveva scritto due anni prima nel raccolto *Lucerna*:

ogni pensiero è al contempo mendace e giusto. Mendace per l'unilateralità, per l'impossibilità dell'uomo di abbracciare tutta la verità, e giusto in quanto espressione di un *aspetto* delle aspirazioni dell'uomo.

Maša è la vera protagonista della *Felicità familiare*, perché mentre la fisionomia degli altri è affidata al dialogato e alla percezione di lei, lei presenta se stessa anche attraverso la serie, continua e finissima, delle sue riflessioni e autoanalisi, che svariano fra impeto e slanci e ritorni su di sé, autoaccuse, incertezze. A differenza del protagonista maschile, che se non vedo male si apparenta ai

più dei personaggi maschili tolstoiani, Maša mi appare senza vere parenti nel mondo femminile di Tolstoj, straordinario creatore di eterni personaggi femminili, e questo anche perché – lo anticipo – è felicemente scappato di mano all'onnipotente scrittore. E siccome la lettera non mente, farò osservare che in tutta l'opera, e insistentemente, c'è uno stigma stilistico – e psicologico-emotivo – che la caratterizza appieno, ed è la continua, affannosa, appassionata interrogazione «Perché...?», che lei stessa in un passo definisce «la terribile domanda», o simili – un caso l'abbiamo visto (e in una pagina si susseguono cinque «È possibile che...?»). È qualcosa che si colloca, psicologicamente, tra l'ignoranza dei meccanismi triti della vita e la volontà di attaccarli in nome della propria verità e volontà di una vita altra. Tendendo un po' la corda si potrebbe dire che anche in forza di questo continuo interrogare Maša si protende già verso personaggi femminili di tipo cechoviano.

Ho nominato Čechov. C'è un suo racconto lungo, uno dei più grandi racconti che siano mai stati scritti, intitolato *Tre anni*, il quale ha indubbi punti di contatto con la *Felicità familiare* e le può essere utilmente confrontato. Diciamo anzi, proprio perché il racconto del laico e disincantato e amaro Cechov è una specie di controcanto del libro di Tolstoj, proprio per questo ne può essere l'interpretante. Naturalmente *Tre anni* ha un diversa impostazione, fin dall'inizio asimmetrico. Provo a riassumere velocemente, e limitandomi ai due protagonisti (il racconto è molto più vario). Un ricco e maturo commerciante, Laptev (press'a poco dell'età di Sergèj Michàjlič) si innamora di una giovinetta, Julia, che lo sposa senza amarlo, per convenienza, fuga dalla vita col padre e altro, e alla quale egli chiede invano un po' d'amore. Passano gli anni (tre), Julia a Mosca fa vita mondana – ma senza alcun passo falso, è onestissima –, ai due muore anche un figlio piccolo: Laptev via via si incupisce e alla fine, mentre lei comincia ad amarlo e glielo dice, lui è ormai estraneo all'amore e aspetta solo che il tempo passi nel trantran quotidiano («Chi vivrà vedrà»). Dunque qui, a differenza che in Tolstoj, la sistemazione finale in una vita familiare senza strappi residua però amaramente un duplice scacco: l'invecchiamento interiore dell'uomo e, con triste simmetria rovesciata, l'amore conquistato da Julia ma ora non più corrisposto. La situazione non è il prodotto di una costruzione in qualche modo consapevole ma, ben cechovianamente, dei disguidi e dell'insensatezza della vita. E l'amarezza dei due è chiaramente sottolineata

(con molta finezza per entrambi): quel tipo di vita familiare senza amore non sta bene né all'uno né all'altra.

Forse il racconto cecoviano ci aiuterà a capire il finale della *Felicità familiare*, che ne è a mio avviso il punto più problematico.

Una prima interpretazione è quella che accetta senz'altro la *lettera* di Tolstoj, con l'appoggio dei documenti che ho richiamato all'inizio. Come sempre il grande narratore si comporta qui da scrittore *ideologico* e anche *a tesi*, e ci dice o inculca che maturità e rinuncia sono tutto, che la felicità se non la pienezza consiste nel tranquillo superamento di quanto l'amore a due ha di egoistico e diciamo pure di non-realistico, a favore di quel vivere per gli altri in cui consiste la vera realizzazione, e che sta anzitutto nella famiglia; l'abbassamento delle temperature affettive non è uno scacco, ma la condizione necessaria dell'equilibrio e della socialità. La costruzione ciclica dell'opera, col finale in cui Maša ritorna nei luoghi dell'infanzia e della giovinezza, potrebbe confermare questo punto di vista.

Ma io devo confessare che non mi accontento di una simile lettura, o non di essa da sola. Tralascio di soffermarmi sui puntini sospensivi finali (ma ricordo che ugualmente termina, in modo molto significativo, la parte narrativa di *Guerra e pace*): ovviamente questo segno può certo significare in primo luogo «e così in seguito secondo queste parole», e perciò «non c'è altro da dire», ma anche «ci sarebbero da dire cose diverse che non dico». Veniamo ad aspetti più sostanziali.

La mia precisa impressione è che nella *Felicità familiare* avvenga ciò che è stato osservato in generale per Tolstoj, vale a dire che in lui coabitino due scrittori, uno scrittore moralista e uno scrittore-scrittore e che sia quest'ultimo, fortunatamente, ad avere così spesso la meglio. È vero che Tolstoj ha cercato di costruire il personaggio di Maša in modo che rispondesse a *quel* finale e alla sua tesi – lo si vede in particolare nell'episodio della sua attrazione giovanile per la vita di società, a lui indigesta –, ma è anche e soprattutto vero che il personaggio, diciamo così, gli è scappato di mano guadagnandosi un'autonomia indipendente dalle intenzioni del suo creatore: come sapete è quello che è avvenuto in grande con Anna Karenina, che nelle redazioni precedenti alla finale del romanzo somiglia piuttosto a Emma Bovary, per diventare poi quello che è, il massimo personaggio femminile della letteratura occidentale. È anche questo un aspetto di quella che è stata ben

definita la «democrazia narrativa» di Tolstoj. D'altronde lui stesso confessò più tardi a sua figlia Tatjana:

> Il dramma dello scrittore è che il personaggio, una volta creato, comincia a vivere la sua vita indipendentemente dalla volontà dell'autore. E questi non può far altro che seguire le decisioni del personaggio. Ecco perché la mia Katjuša [di *Resurrezione*] e la Tatiana di Puškin agiscono a loro modo e non come vorrebbero i loro creatori.

Torniamo dunque al personaggio di Maša, tipico «individuo problematico» (ancora Lukács) della narrativa moderna e che, con la formula dello stesso critico, ha perso la totalità e tuttavia ha l'anelito ad essa, ricordando sempre che noi vediamo quello che ricorda e vede lei; in particolare che il personaggio di Sergèj – va ripetuto – è modellato da lei. Maša non è solo un personaggio che subisce delusioni, è anche un personaggio che combatte. Abbiamo visto la sua inquietudine, la sua vitalità, la sua ricerca impavida della felicità (fin dall'inizio: «Mi sembrava molto semplice e chiaro che si dovesse vivere per essere felici...», e più avanti, sottilmente, si parla del suo timore di «una forma definita»). Ma ancor più essa sottolinea spesso di sé la ricerca della libertà (che il tempo erode), la forza, il suo orrore per la tranquillità: «desiderio di provare su lui la mia forza», «avevo bisogno della lotta», «Volevo che qualcosa si muovesse, e non il quieto scorrere della vita [...] / In me c'era come un eccesso di forza...», «Non voglio la calma, ce n'è già abbastanza in te». Ed è significativo, almeno sino al finale, che la donna non mostri un vero interesse per i figli. Dunque questa donna, con la sua energia spirituale e sentimentale (cfr. ancora: «lui sfuggiva le parole semplici e dirette, mentre io le cercavo»), è fatta apposta per *sabotare* quel finale. Che del resto sembra un po' placcato su quanto precede: per accennare solo a questo, fino alla pagina precedente Tolstoj ci aveva raccontato di come il ritorno a casa aveva acuito l'infelicità di Maša. Dunque è difficile leggere la sua come una felice evoluzione individuale verso una diversa, meno egoistica felicità, ma è una sconfitta, e la sua nuova felicità è un'auto-illusione. E Tolstoj il narratore ha scatenato – o ha lasciato scatenarsi – un magnifico personaggio, pieno di energia intima, ma alla fine il Tolstoj ideologo gli ha messo la mordacchia. Certamente noi possiamo vedere o ipotizzare meglio tutto ciò, sentendo quindi che nel paragrafo finale della *Felicità familiare* c'è *qualcosa che non è giusto*, perché veniamo dopo un secolo e mezzo in cui

molto è cresciuto il valore che assegniamo all'autorealizzazione individuale, e in particolare a quella delle donne. Abbiamo diritto di sovrapporre ciò che sentiamo a quello che sentiva Tolstoj (il che peraltro fa parte di ogni interpretazione)? O invece possiamo dire che forse non tanto di "interpretazione", più o meno abusiva, si tratta, quanto di critica dell'ideologia tolstoiana.